ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

6

Ένγκρ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Ingres.

Ζὰν 'Ωγκὺστ Ντομινὶκ ῞Ενγκρ

Ο ΖΑΝ ΩΓΚΥΣΤ ΝΤΟΜΙΝΙΚ ΕΝΓΚΡ *γεννήθηκε στὸ Μοντωμπὰν στὶς 29 Αὐγούστου τοῦ 1780. Ὁ πατέρας του, γλύπτης διακοσμητὴς μὲ πολλὰ ταλέντα, διακρίνει πολὺ νωρὶς τὴν κλίση τοῦ γιοῦ του καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀξιοποιήσῃ τὰ λαμπρά του προσόντα. Τὸ πιὸ παλιὸ σχέδιο τοῦ ῞Ενγκρ ποὺ ἔχομε χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1789.*

Τὸ 1791 ἔγινε δεκτὸς στὴν Ἀκαδημία τῆς Τουλούζης, ποὺ μέλος της ἦταν ὁ πατέρας του. Ἐκεῖ ἀρχίζει τὴν καλλιτεχνική του ἐκπαίδευση μὲ τρεῖς δασκάλους: τὸ ζωγράφο Ρόκ, τὸν τοπιογράφο Μπριὰν καὶ τὸ γλύπτη Βιγκόν. Συνάμα μελετάει μουσικὴ καὶ ὕστερα ἀπὸ λίγο παίρνει τὴ θέση τοῦ δεύτερου βιολιοῦ στὴ δημοτικὴ ὀρχήστρα, πράγμα ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἀποκτήσῃ σὲ ἡλικία δεκατεσσάρων ἐτῶν κάποια οἰκονομικὴ ἀνεξαρτησία. Τὸ 1797, σίγουρος ὁ ἴδιος ὅπως καὶ τὸ περιβάλλον του γιὰ τὸ ταλέντο του καὶ τὸ λαμπρὸ μέλλον ποὺ τοῦ ἐπιφυλάσσεται, φεύγει γιὰ τὸ Παρίσι καὶ γίνεται μαθητὴς τοῦ Νταβίντ. Ἐκεῖ ὁ νεαρὸς ῞Ενγκρ δέχεται τὴν ἐπίδραση τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιότητας ποὺ προκαλοῦσε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς ἐποχῆς. Τὸ 1801 τοῦ δίνουν τὸ Μεγάλο Βραβεῖο τῆς Ρώμης γιὰ τὸ ἔργο του Οἱ Πρεσβευτὲς τοῦ Ἀγαμέμνονα ἔρχονται στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀχιλλέα γιὰ νὰ τὸν παρακαλέσουν νὰ πολεμήσῃ.

Τὸ ταξίδι στὴ Ρώμη ἀναβάλλεται ἐξαιτίας τῆς κακῆς οἰκονομικῆς καταστάσεως τῆς κυβερνήσεως. Ὁ ῞Ενγκρ, περιμένοντας νὰ φύγῃ γιὰ τὴν Ἰταλία, παρουσιάζει γιὰ πρώτη φορὰ δουλειά του στὸ Σαλὸν — τὴν ἐπίσημη ἐτήσια καλλιτεχνικὴ ἔκθεση στὸ Παρίσι — τὸ 1802 μ' ἕνα γυναικεῖο πορτραῖτο καὶ ἀργότερα, τὸ 1806, μὲ τὸν Ναπολέοντα Α΄ στὸν αὐτοκρατορικὸ θρόνο, *ποὺ προκαλεῖ ἔκπληξη καὶ καθόλου εὐνοϊκὲς κριτικές. Στὸ μεταξὺ ὁ Βοναπάρτης τοῦ παραγγέλνει, τὸ 1804, τὴν προσωπογραφία του σὰν Πρώτου Ὑπάτου, ποὺ τὴν προόριζε γιὰ τὴν πόλη τῆς Λιέγης. Ἡ ἐκδήλωση τῆς ἐπίσημης ἐκτιμήσεως ἀνταμείβει τὴν πρώτη μεγάλη προσωπογραφία του. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς πινάκων ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ κερδίσῃ τὴ ζωή του· περιλαμβάνει ἀληθινὰ ἀριστουργήματα, ὅπως τὰ πορτραῖτα τοῦ* Φιλιμπὲρ Ριβιέρ, τῆς Κυρίας Ριβιὲρ καὶ τῆς Δεσποινίδος Ριβιὲρ *(1806), ποὺ βρίσκονται καὶ τὰ τρία στὸ Λοῦβρο, τοῦ ζωγράφου* Γκρανὲ *καὶ τῆς* Κυρίας Ντεβωσαὶ *(1807).*

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1806 ὁ ῞Ενγκρ πηγαίνει ἐπιτέλους στὴ Ρώμη, ὅπου θὰ μείνῃ σὰν ὑπότροφος στὴ Βίλλα τῶν Μεδίκων ὡς τὸ 1810. Ἐκεῖ ἀνακαλύπτει τὸν Ραφαὴλ καὶ τὴν ἰταλικὴ Ἀναγέννηση, ποὺ θὰ σφραγίσουν τὴν τεχνοτροπία του καὶ θὰ τῆς δώσουν ὁριστικὴ κατεύθυνση. Αὐτὰ τὰ χρόνια δουλειᾶς εἶναι τὰ πιὸ γόνιμα, μὲ τὰ γυμνὰ — ἀνάμεσά τους ἡ Λουόμενη, *ἡ ὀνομαζόμενη τῆς* Βαλπενσόν *—, τὰ τοπία, τὰ σχέδια, τὰ πορτραῖτα καὶ τὶς ἱστορικὲς συνθέσεις. Ὁ ῞Ενγκρ εἶναι ἀπόλυτος κύριος τῆς τέχνης του.*

Ἀλλὰ στὴ Γαλλία δὲν ἀρέσουν οἱ πίνακες ποὺ ζωγράφισε στὴν Ἰταλία. Ἀπογοητευμένος καὶ πικραμένος, ὁ ῞Ενγκρ ἀποφασίζει νὰ μείνῃ στὴ Ρώμη· ἐκεῖ θὰ δουλέψῃ ὡς τὸ 1820. Τὸ 1813 παντρεύεται τὴ δεσποινίδα Σαπέλ, τὴν ὡραία κόρη τοῦ Γκερέ, ποὺ ἔρχεται στὴ Ρώμη γιὰ τὸ γάμο. Θὰ τὸν κάνῃ πολὺ εὐτυχισμένο. Τὸ 1814 ζωγραφίζει στὴ Νεάπολη τὴν προσωπογραφία τῆς Καρολίνας Βοναπάρτη καὶ ὅλης τῆς οἰκογένειας Μυρὰ καὶ ἐκθέτει στὸ Σαλὸν τὰ ἔργα του ὁ Ραφαὴλ καὶ ἡ Φορναρίνα, ὁ Δὸν Πέδρο τοῦ Τολέδου, *καὶ ἄλλα· ἡ κριτικὴ δὲν τοὺς ἐπιφυλάσσει καλύτερη ὑποδοχή. Μὲ τὴν πτώση τοῦ Ναπολέοντα, οἰκονομικὲς δυσκολίες, ἐνοχλήσεις τῆς ὑγείας καὶ οἰκογενειακὲς στενοχώριες ἐγκαινιάζουν γιὰ τὸν ῞Ενγκρ μιὰ περίοδο ἀρκετὰ δυστυχισμένη· ζωγραφίζει τότε μὲ μανία ὁ,τιδήποτε τοῦ παραγγέλνουν. Ἀπὸ τὸ 1815 ὡς τὸ 1819 ἐκτελεῖ πολυάριθμες προσωπογραφίες. Τὸ 1820, ἀκολουθώντας τὶς συμβουλὲς τοῦ φίλου του γλύπτη Μπαρτολίνι, φεύγει ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ πηγαίνει στὴ Φλωρεντία· ἐκεῖ δουλεύει τὴ* Δέηση τοῦ Λουδοβίκου ΙΓ΄, *ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ νομάρχης τοῦ Μοντωμπάν. Θὰ παρουσιάσῃ τὸ ἔργο αὐτὸ στὸ Παρίσι, στὸ Σαλὸν τοῦ 1824, μὲ πολλοὺς ἄλλους πίνακες ποὺ θὰ γίνουν εὐνοϊκὰ δεκτοί. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἀρχίζει νὰ ἔχῃ ἐπιτυχίες ποὺ βασίζονται στὴν ἀμφίβολη φιλολογική του ἔμπνευση. Τὸ 1825 ἐκλέγεται μέλος τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν, κατόπιν, τὸ 1829, γίνεται καθηγητὴς στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν, στὴ θέση τοῦ Ρενιῶ.*



1

Ἀλλὰ μετὰ τὴν ἀδιάφορη ὑποδοχὴ ποὺ ἔγινε στὸ ἔργο του ὁ ῞Αγιος Συμφοριανὸς *— τὸ εἶχε δουλέψει δέκα χρόνια —, ὀργισμένος ὁ ῞Ενγκρ ζητάει καὶ παίρνει τὸ 1834 τὴ θέση τοῦ διευθυντῆ τῆς Ἀκαδημίας τῆς Γαλλίας στὴ Ρώμη, ποὺ εἶχε ἀφήσει κενὴ ὁ Ὁρὰς Βερνέ. Ἀφοσιώνεται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο μὲ ἀξιοθαύμαστη εὐσυνει-*

δησία, ἐγκαταλείποντας γιὰ χάρη τῶν μαθητῶν του τὶς προσωπικές του ἐργασίες. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ χρονολογοῦνται ἡ Ὀδαλίσκη μὲ τὴ Σκλάβα, ἡ Στρατονίκη *καὶ* ἡ Παναγία μὲ τὴν ὄστια.

Στὴν ἐπιστροφή του τὸ Παρίσι τὸν ὑποδέχεται θριαμβευτικὰ καὶ τὸν γεμίζει ἀξιώματα καὶ τιμές. Τὸ 1851 ζωγραφίζει τὰ δυὸ θαυμάσια πορτραῖτα τῆς Κυρίας Μουατεσσιὲ *καὶ τῆς* Κυρίας Γκόνς. *Δυὸ χρόνια ἀργότερα ἡ νομαρχία τοῦ παραγγέλνει νὰ ζωγραφίση τὴν ὀροφὴ τῆς αἴθουσας τοῦ Αὐτοκράτορα στὸ Δημαρχεῖο. Ὁ Ἔνγκρ διαλέγει σὰ θέμα τὴν* Ἀποθέωση τοῦ Ναπολέοντα Α΄. *Τὸ ἔργο ἔχει μεγάλη ἐπιτυχία, θὰ χαθῆ ὅμως μετὰ ἀπὸ λίγο καιρὸ στὴν πυρκαϊὰ τοῦ 1871.*

Τὸ 1855 ὁ Ἔνγκρ, ποὺ ἀπὸ τὸ 1834 δὲν ἤθελε νὰ παίρνη μέρος σὲ ἐκθέσεις, ἀποφασίζει νὰ στείλη σαραντατρεῖς πίνακες στὴ Διεθνῆ Ἔκθεση. Παρουσιάζει ἀκόμα εἰκοσιπέντε χαρτόνια γιὰ βιτρὼ τῶν παρεκκλησίων τοῦ Ντρὲ καὶ τοῦ Ἁγίου Φερδινάνδου στὸ Νεϊγύ. Ἀπὸ τὸν ἑπόμενο χρόνο χρονολογεῖται ἡ Πηγὴ *(σήμερα στὸ Λοῦβρο), ποὺ τὴ δούλευε ἀπὸ τότε ποὺ ἦταν στὴ Φλωρεντία. Τὸ 1862, ποὺ ἐκλέγεται μέλος τῆς Γερουσίας, τελειώνει τὸν* Χριστὸ δωδεκαετῆ στὸ Ναό, *ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ Λουδοβίκος Φίλιππος.*

Σώζονται τρεῖς αὐτοπροσωπογραφίες, ποὺ μαρτυροῦν τὴ ζωντάνια τῶν τελευταίων του χρόνων· πρέπει νὰ τὶς προσθέσωμε σ' ἐκεῖνες ποὺ εἶχε ζωγραφίσει στὴ νεότητά του. Τὸ 1863 τελειώνει, σὲ ἡλικία ὀγδοντατεσσάρων ἐτῶν, τὸν περίφημο κυκλικὸ πίνακα Τούρκικο λουτρό· *σ' αὐτὸν συγκεντρώνει τὰ κυριότερα γυμνὰ ποὺ μελέτησε, σχεδίασε καὶ ζωγράφισε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ζωῆς του. Ὁ Ἔνγκρ πεθαίνει στὶς 14 Ἰανουαρίου τοῦ 1867, κληροδοτώντας τὸ ἐργαστήριό του στὴν πόλη Μοντωμπάν. Μερικὲς ἑβδομάδες μετὰ τὸ θάνατό του, στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν συγκεντρώθηκαν σὲ ἔκθεση ἑξακόσιοι περίπου πίνακες τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ἀναγνωρίστηκε σὰν ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ζωγράφους τοῦ αἰώνα του.*

Μόνιμη λατρεία τῆς μορφῆς

Dr D. DURBÉ

ΓΙΑ πολὺν καιρὸ ὁ Ἔνγκρ ἐθεωρεῖτο σὰν ὁ μεγαλύτερος ἀντιπρόσωπος τῆς νεοκλασικῆς σχολῆς καὶ ὁ τίτλος του αὐτὸς δὲν εἶναι ἀνυπόστατος. Σ' ὅλη του τὴ ζωὴ ὑποστήριξε μὲ πάθος καὶ ἐπιμονὴ τὸ κλασικὸ ἰδεῶδες. Ὅταν, ὕστερα ἀπὸ μιὰ δραστήρια σταδιοδρομία, γίνεται διάσημος στὸ τέλος, καὶ ὅταν, μέλος τῆς Ἀκαδημίας καὶ καθηγητὴς τῶν Καλῶν Τεχνῶν, γίνεται ὁ ἀκούραστος ἐμψυχωτὴς μιᾶς ἐπιτηδευμένης σχολῆς, οἱ διανοούμενοι, οἱ καλλιτέχνες, οἱ ἐξέχουσες προσωπικότητες, οἱ μαικῆνες, οἱ συλλέκτες, οἱ βασιλιάδες καὶ οἱ πρίγκιπες τῆς Γαλλίας καὶ τῶν ξένων χωρῶν στρέφονται σ' αὐτὸν μὲ θαυμασμό, θεωρώντας τον σὰν τὸν ἐξοχώτερο καλλιτέχνη, τὸν ἐφευρέτη καὶ προνομιοῦχο κάτοχο μιᾶς ἐπιστήμης. Γιὰ τὴν ἄρχουσα τάξη ποὺ ἀπαιτοῦσε τὴν αἰσθητικὴ ἀνύψωση τοῦ νεοκλασικισμοῦ ὁ Ἔνγκρ φαινόταν τότε νὰ ἐνσαρκώνη τὸ ἄκρο ἄωτο τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ φιλολογικῆς καλλιέργειας τῆς ἐποχῆς. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἀναπτυσσόταν στὴ Γαλλία καὶ ὁ ρομαντισμός, ἀπ' ὅπου ἀναπήδησε ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὸν Ἔνγκρ καὶ τὸν Ντελακρουά· γι' αὐτὸν θὰ γίνουν ὅλες οἱ καλλιτεχνικὲς λογομαχίες στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα.

ΚΑΝΕΝΑΣ ὁρισμὸς τῆς τέχνης τοῦ Ἔνγκρ δὲν ἱκανοποιεῖ τὸ πνεῦμα ἐφόσον ὑποτάσσει τὴν προσωπικότητά του στὴ διδασκαλία του. Ἡ ζωὴ τῆς ἐποχῆς διαποτίζει τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου τοῦ Μοντωμπάν· οἱ πίνακές του καθρεφτίζουν πιστὰ μιὰ κοινωνία ἀπὸ τὴν ὁποία ἐκεῖνος θέλει νὰ μείνη ξένος· ἡ ἐπίμονη καὶ ἐξαιρετικὴ ἀγάπη του γιὰ τοὺς κλασικούς, ἡ ἀριστοκρατικὴ του στάση ἀσκοῦν ἕνα φανερὸ θέλγητρο καὶ γοητεύουν τὶς ἑπόμενες γενιὲς τῶν καλλιτεχνῶν, ὅπως τὸν Ντεγκά, τὸν Σερά, τὸν Ματίς, ὡς τὸν Πικάσσο καὶ τοὺς ὀπαδοὺς τοῦ Κυβισμοῦ.

Οἱ θεωρίες ποὺ ἐπεξεργάστηκαν οἱ καλλιτέχνες γιὰ τὴ δικαίωση καὶ τὴν ὑπεράσπιση τῆς τέχνης τους, παρμένες κατὰ γράμμα, γίνονται ἐπικίνδυνο ἐμπόδιο στὴν κατανόηση ἑνὸς ἔργου. Τοῦ Ἔνγκρ τοῦ ἄρεσε νὰ φλυαρῆ γιὰ τὴν τεχνική του καὶ τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸ σχέδιο καὶ τὴ ζωγραφική. Τοῦ ἄρεσε νὰ αὐτοχαρακτηρίζεται «συντηρητὴς τῶν καλῶν δογμάτων καὶ ὄχι νεωτεριστής». Ἔδινε περισσότερη σημασία στὶς μεγάλες μυθολογικὲς καὶ φιλολογικές του συνθέσεις, ποὺ σήμερα τὶς θεωροῦμε ἁπλὰ δοκίμια. Ἐλάχιστα μιλοῦσε γιὰ τὰ πορτραῖτα, τὰ γυμνά, τὰ τοπία, τὰ σχέδιά του, ποὺ ἐπηρέασαν πολὺ τοὺς μεταγενέστερους καὶ μᾶς κάνουν σήμερα νὰ τὸν δεχόμαστε. Προσπαθώντας νὰ ἀποδείξουν τὸ βαθὺ νεωτερισμὸ τοῦ ἔργου του καὶ τὴν ἀντίθεσή του πρὸς τὶς ἴδιες του τὶς θεωρίες, πολλοὶ εἶπαν ὅτι ὁ Ἔνγκρ κάτω ἀπὸ τὸ κάλυμμα τῶν κλασικῶν ἀρχῶν εἶχε μιὰ ἰδιοσυγκρασία βαθύτατα ρομαντική.

Ἀλλὰ τὸ θέμα δὲν εἶναι αὐτό. Εἶναι κυρίως τὸ νὰ δοθῆ μιὰ ἱστορικὴ βάση στὸ πρόβλημα, γιὰ νὰ προσδιορισθῆ ἡ στάση τοῦ ζωγράφου ἀπέναντι στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα καὶ στὰ πολιτιστικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του, ποὺ κεντρίζουν τὴν ἔμπνευ-



2

σῃ καὶ τὴ φαντασία του. Οἱ δυσκολίες ποὺ συνάντησε ἡ κριτικὴ προσπαθώντας νὰ ἑρμηνεύσῃ τὴν προσωπικότητα τοῦ Ἔνγκρ, ὅπως καὶ πολλῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν τοῦ 19ου αἰώνα, προέρχονται ἀπὸ τὴν ἔλλειψη προσοχῆς γιὰ ἕνα φαινόμενο πολὺ σημαντικό: τὶς ἀρχὲς τοῦ Ἰλλουμινισμοῦ, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τὸ ὑφάδι τῆς εὐρωπαϊκῆς κουλτούρας. Ἡ ρομαντικὴ ἔκφραση, ποὺ συνοδεύει ἀπὸ τὶς ἀρχές της τὴ μεγάλη πολιτιστικὴ κίνηση τοῦ 18ου αἰώνα, συνδέεται μὲ τὴν ἰλλουμινιστικὴ συνείδηση. Ἀλλάζοντας ὄψη καὶ ἐμφάνιση ἀνάλογα μὲ τὸν καιρὸ καὶ τὸν τόπο, ἀκολουθώντας τὶς κατεστημένες σχέσεις, τὶς λίγο ἢ πολὺ πετυχημένες, ἀνάμεσα στὰ πιὸ σίγουρα ἀποκτήματα τοῦ πνεύματος καὶ τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, ὁ ρομαντισμὸς εἶναι ἡ κριτικὴ στιγμὴ αὐτῆς τῆς συνειδήσεως. Ὁ Ἔνγκρ λοιπόν, στὸ βαθμὸ ποὺ πῆρε μέρος σὲ ὅλα αὐτά, ὑπῆρξε ρομαντικός. Ἀλλὰ πῶς ἐκδηλώνεται αὐτὴ ἡ διαλεκτικὴ στὴν τέχνη του; Ὁ Νταβὶντ παρουσίασε τὴν ἡρωικὴ καὶ ἐπαναστατικὴ στιγμὴ τοῦ πνεύματος, σὰ νὰ ἐρχόταν νὰ προστεθῇ στὴν ἐπίσημη πολιτικὴ λειτουργία τοῦ ἔργου τέχνης μιὰ ἐκρηκτικὴ φόρτιση ἐνέργειας, βιαιότητας, παραλογισμοῦ, δημιουργώντας συγχρόνως, λίγο-πολὺ σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, τὸ κλίμα τοῦ ρομαντισμοῦ τῆς νύχτας, τοῦ μυστικισμοῦ, τῆς ἐσωτερίκευσης. Φτάνει νὰ σκεφθῇ κανεὶς τὸν Φύσσλι ἢ τὸν Μπλέηκ, ποὺ ἡ καλλιέργειά τους ὁλοκληρώθηκε μὲ τοὺς ἐλεύθερους στοχαστὲς καὶ τὸν Βολταῖρο, κι ἀκόμα τὸν Γκόγια, ποὺ οἱ δεσμοί του μὲ τὸ γαλλικὸ Ἰλλουμινισμὸ εἶναι φανεροὶ σὲ ὅλη τὴν παραγωγή του ἀπὸ τὰ *Καπρίτσια* καὶ μετά. Ἡ τέχνη τοῦ Ἔνγκρ συμμετέχει στὸ ἰδεῶδες τῆς ἐποχῆς του πού, χωρὶς νὰ ἀναγγέλλῃ σὲ κανέναν τὶς πολιτιστικὲς ἀρχές της, γίνεται πιὸ συντηρητικὴ καὶ μεταφέρει σ' ἕνα ἐπίπεδο καθαρὰ φιλολογικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ πιστεύω της. Ὁ Ἔνγκρ σέβεται τὸν τρόπο ποὺ αἰσθάνεται καὶ σκέπτεται ἡ ἄρχουσα τάξη τῆς ἐποχῆς του· ἀκόμα περισσότερο, τὸν ἀφομοιώνει καὶ τὸν ἐκφράζει στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγή του καὶ στὶς αἰσθητικὲς θεωρίες του. Φίλος τῆς τάξεως, τῆς πειθαρχίας, τῆς ἰσορροπίας, γεννημένος τὰ χρόνια τῆς Ὑπατείας καὶ τῆς Αὐτοκρατορίας, ὑπῆρξε σ' ὅλη τὴ ζωή του θερμὸς θαυμαστὴς τοῦ Ναπολέοντα καὶ ζωγράφισε τὴν ἀποθέωσή του, συμβολίζοντας τὸ πνεῦμα του μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Δία ποὺ κεραυνοβολεῖ καὶ τοῦ Ἡρακλῆ ποὺ νικάει τοὺς ἐχθρούς του. Ἀντίθετα, οἱ ἐπαναστάτες τοῦ 1848 φαίνονται στὰ μάτια του σὰν «καννίβαλοι ποὺ ἔχουν ὄνομα Γάλλων», ἡ «θεομηνία» τῆς Δεύτερης Δημοκρατίας.

Η ΘΑΥΜΑΣΙΑ πινακοθήκη πορτραίτων ποὺ μᾶς ἄφησε ἀποτελεῖ ἕναν ἀσύγκριτο καθρέφτη τῆς ἀστικῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς του, τοῦ πνεύματος καὶ τῶν ἐθίμων τῆς τάξεως αὐτῆς ὅπου ἀνῆκε καὶ ποὺ σημειώνει τὶς ἀρετές της καὶ τὰ σύνορά της.

Ὁ Θεόφιλος Γκωτιέ, μιλώντας γιὰ τὸ περίφημο πορτραῖτο τοῦ *Μπερτέν*, τοῦ ἱδρυτῆ τῆς «Ἐφημερίδας τῶν Συζητήσεων», θαυμάζει, μαζὶ μὲ τὴν ἐξωτερική, καὶ τὴν ἠθικὴ προσωπογραφία τοῦ ἀνθρώπου, τὴν «ἀποκάλυψη μιᾶς ὁλόκληρης ἐποχῆς». Βλέπει σ' αὐτὸ τὸν πίνακα «τὴν αὐθεντία καὶ τὴ νοημοσύνη, τὸν πλοῦτο καὶ τὴ δίκαιη ἐμπιστοσύνη στὸν ἑαυτό του», ποὺ ἦταν τόσο χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν «ἔντιμο ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου Φιλίππου».

Ὁ Ἔνγκρ θεωρήθηκε συχνὰ σὰν ὁ πρόδρομος τοῦ ρεαλισμοῦ στὴ ζωγραφική, εἰδικότερα ἀπὸ τὸν Μπωντελαὶρ ποὺ παρομοιάζοντάς τον μὲ τὸν Κουρμπὲ ὑπογράμμισε πολλὲς φορὲς τὸ νατουραλισμό του, τὴν ὑλικὴ πραγματικότητα τοῦ ἀντικειμένου του καθὼς καὶ τὴν ψυχολογικὴ ἀλήθεια τῶν προσωπογραφιῶν του. Ὁ Ἔνγκρ δίδασκε ὅτι «τὸ στὺλ εἶναι ἡ φύση». Τὰ πορτραῖτα του ἔχουν κάτι ποὺ θυμίζει Μπαλζάκ, π.χ. στὴ μελέτη τῶν χεριῶν, στὰ συγκεκριμένα περιγράμματα ποὺ μοιάζουν μὲ ἀραβουργήματα τοῦ Ματίς, καθὼς καὶ στὴν ἔντονη ἐντύπωση ἀλήθειας στὴ σάρκα, στὸ μαλακὸ δέρμα, στὸ ἁπαλὸ ἄγγιγμα.



3

Ἄφθαστα πρότυπα προσεκτικῆς καὶ διαπεραστικῆς παρατηρήσεως, σίγουρης καὶ δίκαιης ἀποφάσεως στὴν ἐκλογὴ τῶν χαρακτηριστικῶν ἐνδείξεων, τὰ ἔργα τοῦ Ἔνγκρ δείχνουν τὴν ἀντικειμενική του ἐντιμότητα, ἐξηγοῦν τὸν τρόπο ποὺ σκέπτεται καὶ ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸ νατουραλισμό, τὴ βαθιὰ σφραγίδα ποὺ ἀφήνει στὴ γαλλικὴ παιδεία τὸ ἐπιστημονικὸ καὶ ἀναλυτικὸ πνεῦμα. Ὁ Ἔνγκρ εἶναι ρεαλιστής· τὸ ἐπιβεβαιώνουν καὶ ἄλλα σημεῖα τοῦ χαρακτήρα του. Διδάσκει μιὰ φανατικὴ προσήλωση στὴν ἐντιμότητα, τὴν καλλιτεχνικὴ ἀκρίβεια, ποὺ θὰ τὴ μεταδώσῃ καὶ στοὺς μαθητές του. Ἀρχίζει μὲ πεῖσμα ἕναν ἀγῶνα ἐνάντια στὸ ρομαντισμό, στὸ ὄνομα μιᾶς ἀρχῆς ποὺ ἀργότερα τὴν ὑπερασπίστηκαν οἱ ρεαλιστές, τῆς εἰλικρίνειας. Καταδικάζει τὴ ρομαντικὴ ὑπερβολὴ τῶν χρωμάτων, τὴν ἐξαγρίωση τῶν χαρακτήρων, ποὺ θεωρεῖ ὅτι βρίσκονται πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴ φύση. Ὁ Μπωντελαίρ, παρατηρώντας μερικὲς προσωπογραφίες τοῦ Ἔνγκρ, λέει πὼς ἔχει «τὴ σκληρότητα τοῦ χειρουργοῦ».

Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ προσδιορίσῃ τὴ μοναδικὴ καὶ ἀντιφατικὴ αὐτὴ προσωπικότητα. Ὁ Ἔνγκρ ἀπομακρύνεται

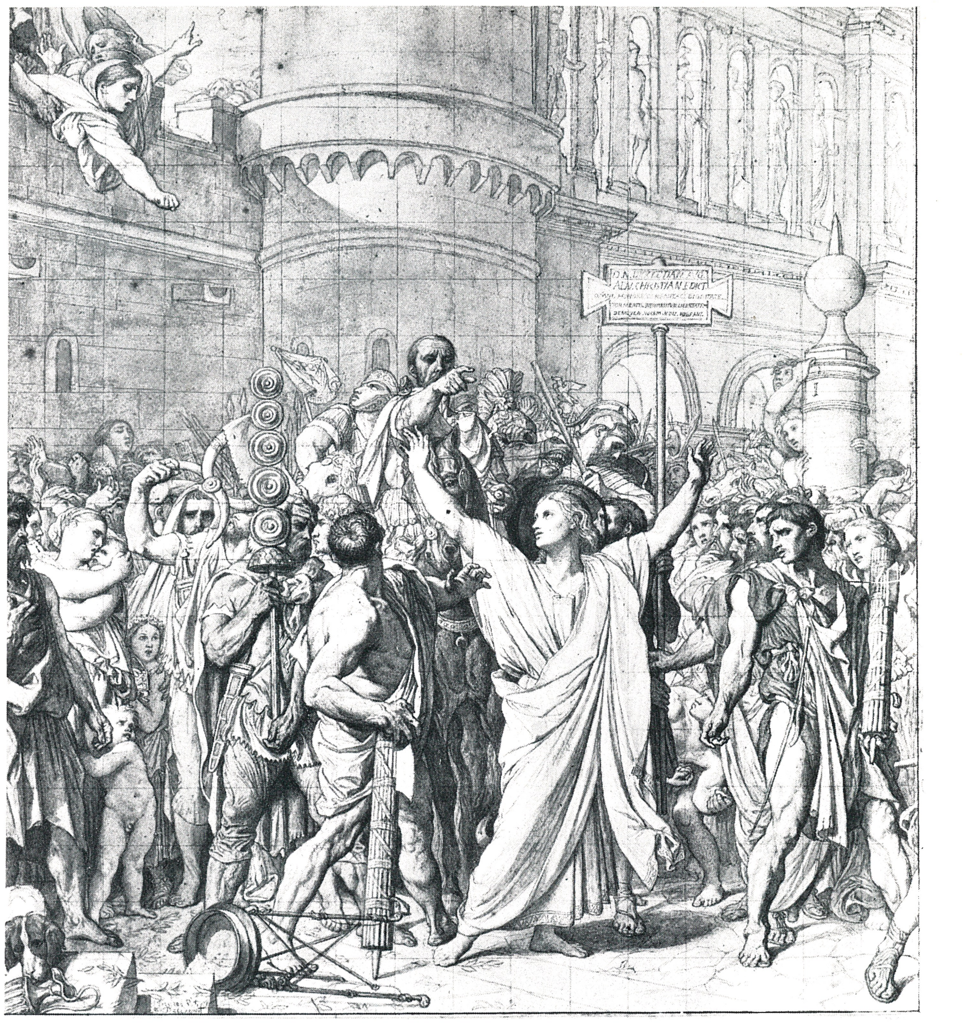
συνειδητὰ ἀπὸ τὴ φύση καὶ τὴν κοινωνία, ποὺ ὡστόσο τὸν ἔχουν διαπλάσει, ὄχι ὅμως ἀπὸ ὀρθολογισμό, ὅπως οἱ διανοούμενοι καὶ οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς τῆς Παλινορθώσεως, π.χ. ὁ ἐπιστημονικὸς καὶ ἀπαθὴς Φλωμπέρ. Οὔτε πρόκειται γιὰ μιὰ τεχνικὴ καθαρὰ ὀπτική, ὅπως τῶν ἐμπρεσιονιστῶν, παρὰ γιὰ τὴ θεωρία τοῦ «Ὡραίου ἰδανικοῦ» ποὺ ἐπεξεργάζεται στὴ δουλειά του. Ἀποτέλεσμα τοῦ Μεγάλου Αἰώνα, τοῦ Ροζὲ ντὲ Πὶλ καὶ τοῦ Μπουαλώ, τὸ ἰδανικὸ αὐτὸ γίνεται τὸ σύμβολο ἑνὸς προσανατολισμοῦ ποὺ ἡ φύση του καὶ ἡ διαμόρφωσή του δὲν τοῦ ἐπέτρεπαν τὴν ἄμεση ἐκτίμηση.

Ἔτσι μπορεῖ νὰ καταλάβη κανεὶς γιατί ὁ Ἔνγκρ ὑπερασπίστηκε ὡς τὸ τέλος μὲ τόση θέρμη ἕνα ἰδανικὸ ἀναχρονιστικό, μὲ ὅλες τὶς ἀδυναμίες καὶ τὰ συμπλέγματα μιᾶς τάξεως ποὺ πίστευε στὴν πολιτικὴ ἐξουσία καὶ στὴν ὑλικὴ εὐημερία καὶ ποὺ εἶχε ἀνάγκη νὰ ἐξυψώνεται μὲ τὴν κλασικὴ μυθολογία καὶ φιλολογία. Αὐτὸ τὸ δόγμα εἶναι ὑπεύθυνο γιὰ τὸ πιὸ γερασμένο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Ἔνγκρ, γιὰ τὸν τεχνητὸ οὐμανισμὸ ποὺ δοξάζει τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἥρωες.

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ τοῦ Ἔνγκρ συμπληρώθηκε τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Νταβὶντ ἐγκατέλειψε τὰ ἰακωβίνικα θέματα καὶ στράφηκε σὲ θέματα κοινωνικῆς συμφιλιώσεως, ὅπως οἱ *Σαβίνες*, υἱοθετώντας μιὰ τεχνοτροπία ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη. Ἡ χάρη τοῦ Πρυντὸν βεβαιωνόταν, ἐνῶ στὴ σχολὴ τοῦ Νταβὶντ καινούρια ρεύματα ἄρχιζαν νὰ ἐμφανίζωνται. Ὁ ζωγράφος Γκρανέ, ὁ πιὸ στενὸς φίλος τοῦ Ἔνγκρ κατὰ τὴ διαμονή του στὴ Ρώμη, ἐνδιαφερόταν γιὰ τὸ Μεσαίωνα, ἐνῶ ὁ Μωρὶς Και καὶ οἱ «γενειοφόροι», γοητευμένοι ἀπὸ τὴ γραμμικὴ ἁπλότητα τῶν ἑλληνικῶν ἀγγείων, ἀπέρριπταν ὅλη τὴν τέχνη μετὰ τὸν Φειδία, ἀναγγέλλοντας ἔτσι τὸν Προραφαηλισμὸ καὶ τὰ πριμιτιβιστικὰ ρεύματα. Ἡ Βίβλος, ὁ Ὅμηρος καὶ ὁ Ὄσσιαν ἔγιναν οἱ κύριες πηγὲς ἐμπνεύσεως. Ὁ Ὄσσιαν γνώρισε ἰδιαίτερη φήμη στὴ Γαλλία τῆς ἐποχῆς τοῦ Διευθυντηρίου καὶ ἐπηρέασε ἀρκετὰ τὸν Ἔνγκρ, ὅπως μαρτυροῦν οἱ σημειώσεις του καὶ τὸ *Ὄνειρο τοῦ Ὄσσιαν*, ζωγραφισμένο γιὰ τὰ διαμερίσματα τοῦ Ναπολέοντα στὸ Κυρινάλιο τῆς Ρώμης.

Τὰ ἔργα τοῦ Σατωμπριὰν ἐπηρέασαν καὶ αὐτὰ τὸν Ἔνγκρ. Σκόπευε νὰ ζωγραφίση ἕνα πίνακα μὲ θέμα ἀπὸ τὴν «Ἀταλά», ὅπως εἶχε κάνει ὁ Ζιροντέ. «Τὸ Πνεῦμα τοῦ Χριστιανισμοῦ», ποὺ ἐκδόθηκε τὸ 1812, μαρτυροῦσε τὴ θρησκευτικὴ ἀνανέωση ποὺ εἶχε γίνει αἰσθητὴ στὴ Γαλλία ἀπὸ τὸ 1796. Ὁ Ἔνγκρ ἀπ' ὅλα αὐτὰ παίρνει μόνο ὅ,τι τοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὴ ρωμαλέα καὶ λίγο πομπώδη εὐφράδεια τοῦ Νταβὶντ καὶ νὰ ἐνισχύση τὴ φυσική του κλίση γιὰ αὐτογνωσία, ἐξιδανίκευση καὶ πνευματοποίηση τῆς εἰκόνας. Θέλει νὰ ἐφαρμόση μὲ αὐστηρότητα τὶς ἀρχὲς τοῦ Νταβὶντ «τὶς πιὸ ἀληθινές, τὶς πιὸ αὐστηρές, τὶς πιὸ καθαρές...», ἀλλὰ ἀλλάζει τὸν τόνο καὶ μεταβάλλει τὶς σχέσεις. Πολὺ εὐαίσθητος πάντα στὶς πνευματικὲς ἀλλαγὲς τῆς ἐποχῆς του, ἀποκτᾶ τὸ δικό του ὕφος. Υἱοθετεῖ ἐπίσης τὴν τάση τῶν πριμιτίφ, ἀπομακρύνεται δηλαδὴ ἀπὸ τὸ ρεαλιστικὸ πρότυπο τῆς μορφῆς γιὰ νὰ ἀναπτύξη καλύτερα τὸ καθαρὸ ἀραβούργημα.

Ο ΦΛΑΞΜΑΝ, ποὺ ἡ εἰκονογραφημένη «Ἰλιάδα» του ἔγινε ὀνομαστὴ αὐτὰ τὰ χρόνια σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπη, χρησιμοποίησε, γιὰ νὰ ἀποδώση ἀρχαῖα γλυπτὰ καὶ ζωγραφικὰ ἔργα, ἕνα ἁπλὸ γραμμικὸ σχέδιο μὲ ἰδιαίτερο βάρος στὰ περιγράμματα. Ἡ ζωγραφικὴ τῶν ἑλληνικῶν καὶ ἐτρουσκικῶν ἀγγείων — ὁ Ἔνγκρ ἰσχυριζόταν ὅτι μποροῦσε νὰ πάρη ἀπὸ τὶς παραστάσεις τους καὶ νὰ ἑρμηνεύση στὸ μουσαμὰ ὁλόκληρες συνθέσεις — ἀκολουθοῦσε τὴν ἴδια τεχνική. Ἀπὸ ἐκεῖ ὁ ζωγράφος φτάνει στὴν αὐτοδύναμη ἀφαίρεση τοῦ ἀνάγλυφου, ποὺ τόση σημασία εἶχε στὴ σχολὴ τοῦ Νταβίντ, γιὰ νὰ μεταφέρη τὸν τόνο στὸν ἡρωικὸ χαρακτήρα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, καὶ ἀνακαλύπτει τὴν τεχνοτροπία του: ἕνα σχῆμα μὲ δυὸ διαστάσεις, ποὺ ὑποβάλλει τοὺς



4

ὄγκους καὶ τὶς ἀποστάσεις μὲ φωτεινὲς διακοσμήσεις ἀπὸ πλατιὲς ζῶνες χρώματος αὐστηρὰ καθορισμένες ἀπὸ τὸ σχέδιο, ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἔκφραση τῶν καθαρῶν περιγραμμάτων. Ἡ ἄρνηση τῆς φωτοσκίασης ποὺ τόσο συχνὰ ἀπογυμνώνει τὰ πρόσωπα ἀπὸ κάθε ἀνατομία καὶ σχεδὸν καὶ ἀπὸ τὸ βάρος τους, ποὺ ἐπιτρέπει στὸν καλλιτέχνη νὰ ἐξογκώνη τὶς εἰκόνες σὲ βάρος τοῦ βάθους, δίνοντάς τους μιὰ ἀσύγκριτη παρουσία καὶ πνευματικότητα, τὸν ὁδηγεῖ στὴ δική του φόρμα: πλατιά, ἀπέραντα καθαρὴ καὶ ἐπιβλητική. Ἐπιτυγχάνει τὸ σαφῆ διαχωρισμὸ γιὰ τὸν ὁποῖο κάναμε λόγο: ἡ συγκίνησή του μπροστὰ στὸ μοντέλο μένει ἀκέραιη καὶ ἡ δύναμη τῆς παρατηρήσεώς του ἐξαιρετική. Ἀλλὰ δὲν ξεχνάει ποτὲ τὴν ἐξιδανικευτικὴ δύναμη τῆς γραμμῆς. Αὐτὴ ἡ ἀφηρημένη πορεία δὲν ἐπισκιάζει τὴν εἰκόνα, παρὰ γεννιέται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ συγκίνηση, ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὴ φύση· τὴ φύση ποὺ καλοῦσε τοὺς μαθητές του νὰ παρατηροῦν, μελετώντας τὸν Ραφαὴλ καὶ τοὺς κλασικοὺς ζωγράφους, ὄχι γιατὶ «ἔπρεπε» νὰ τοὺς μιμηθοῦν, ὅπως ἔλεγε, ἀλλὰ ἐπειδὴ ἤξεραν τὸ μυστικὸ πῶς νὰ βλέπουν τὴν πραγματικότητα.

Ἡ ζωντάνια τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Ἔνγκρ ἔχει τὴ βάση της σὲ μιὰ ἀναμέτρηση ἀνάμεσα στὴ νοημοσύνη καὶ στὴ συγκίνηση. Τὸ διανοητικὸ περιεχόμενο καὶ ἡ ἀφηρημένη τάση παίζουν πολὺ μεγάλο ρόλο, ἀλλὰ καὶ ἡ συγκίνηση ποὺ ὁδηγεῖ τὸ μολύβι τοῦ καλλιτέχνη καὶ ὑποβάλλει μιὰ ὁριστικὴ λύση στὸ ἀραβούργημά του δὲν εἶναι λιγότερο ἔντονη. Ἡ συγκίνηση αὐτὴ μπορεῖ νὰ φτάση σὲ τέτοια δύναμη ὥστε νὰ προκαλῆ μιὰ ὑπερβολή, μιὰ «παραμόρφωση» ὅπως γράφει ὁ Ντενί, σύμβολο τῆς συγκρούσεως ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ μιὰ αὐστηρὴ κοινωνία καὶ μιὰ ὁρμητικὰ ἀντίθετη ἰδιοσυγκρασία. Αὐτὴ ἡ ὄψη τῆς τέχνης τοῦ Ἔνγκρ γοήτεψε ζωηρὰ τοὺς μοντέρνους ζωγράφους.

Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη τὰ γυμνὰ τοῦ Ἔνγκρ παρουσιάζουν ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

Ἀλλὰ τίποτα δὲν ἐπιτρέπει νὰ ἐκτιμήσωμε τὴν καινοτομία τῆς ἐκφραστικῆς καὶ σχεδὸν μουσικῆς του τέχνης ὅσο τὰ σχέδιά του, ποὺ θεωροῦνται ὅτι εἶναι ἀπὸ τὰ ἐξοχώτερα ὅλων τῶν ἐποχῶν. Σ' αὐτά, περισσότερο ἀπὸ ὁπουδήποτε ἀλλοῦ, ὁ Ἔνγκρ μεταμορφώνει τὸ ἀντικείμενο σὲ ρυθμικὸ μοτίβο καὶ τείνει σὲ μιὰ ἐντελῶς μοντέρνα ἀναζήτηση, στὴν ἀπαραίτητη ἐπιβεβαίωση μιᾶς ἐσωτερικῆς εἰκόνας, ποὺ ἔχει μέσα της τὴν ἴδια της τὴ δικαίωση.

«Ὁ κύριος Ἔνγκρ»

CLAUDE ROGER - MARX

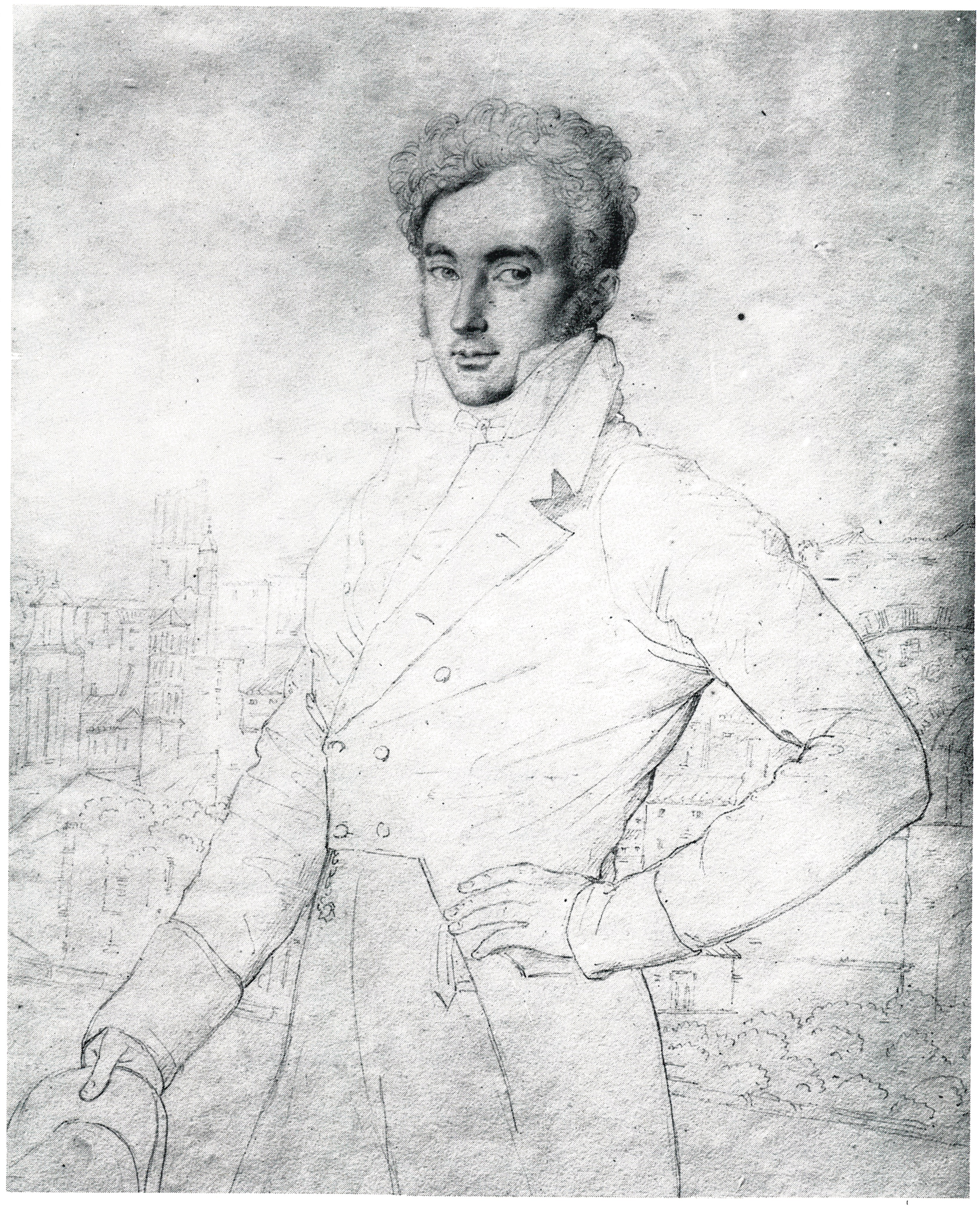
ΑΝ ὁ Ἔνγκρ μποροῦσε νὰ δῇ τὴν ἔκθεση τοῦ ἀνακαινισμένου Μουσείου τῆς Ὀρανζερὶ τὸ 1966, θὰ ἔνιωθε χωρὶς ἄλλο πολὺ εὐχάριστη ἔκπληξη. Ὁ ἴδιος δὲν ἀντιπροσωπεύτηκε παρὰ μὲ τὸ *Σπίτι τοῦ Ραφαὴλ στὴ Ρώμη,* ἕνα ἀπὸ τὰ σπάνια τοπία του. Ὅλοι ὅμως οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, ἀπὸ τὸν Βὰν Ἄϋκ μέχρι τὸν Βυγιάρ, φαίνονται σὰ νὰ ἐπιδοκιμάζουν μὲ τὰ ἔργα τους τὶς συμβουλὲς τοῦ δεσποτικοῦ δασκάλου. «Οἱ λεπτομέρειες εἶναι μικρὲς καὶ ἀνιαρὲς καὶ πρέπει νὰ τὶς ὑποτάσσετε», ἔλεγε στοὺς μαθητές του, ποὺ χάνονταν σὲ λεπτομέρειες καὶ διακινδύνευαν τὴν ἑνότητα τοῦ πίνακά τους. Τὴ συμβουλὴ αὐτή, δυστυχῶς, ὁ ἴδιος ὁ Ἔνγκρ δὲν τὴν ἀκολουθοῦσε πάντα.

Ἂς τὸν θαυμάσωμε ἐκεῖ ποὺ εἶναι πραγματικὰ ἴσος μὲ τοὺς μεγάλους, δηλαδὴ στὰ γυμνὰ καὶ στὰ πορτραῖτα του. Ἂς ἀφήσωμε κατὰ μέρος αὐτὰ ποὺ τοῦ ἄρεσαν περισσότερο, τὶς μεγάλες του εἰδωλολατρικὲς ἢ θρησκευτικὲς συνθέσεις ποὺ διαδέχονταν ἀδιάκοπα ἡ μιὰ τὴν ἄλλη, τοὺς *Πρεσβευτὲς τοῦ Ἀγαμέμνονα,* μὲ τοὺς ὁποίους πῆρε τὸ βραβεῖο τῆς Ρώμης, τὸν *Χριστὸ Δωδεκαετῆ στὸ Ναό,* τὸ *Ὄνειρο τοῦ Ὄσσιαν,* τὴ *Δέηση τοῦ Λουδοβίκου ΙΓ´* καὶ τὴν *Ἀποθέωση τοῦ Ὁμήρου,* στὸ Λοῦβρο, ἔμπειρες μιμήσεις τοῦ Ραφαήλ, τοῦ Τισιανοῦ, τοῦ Πουσσὲν ἢ τοῦ δασκάλου του Λουΐ Νταβίντ. Ἂς μὴ δώσωμε παρὰ μικρὴ σημασία στὶς «ἱστορικὲς μικρογραφίες» του, ὅπου ἡ ζωὴ τόσο ἄσχημα ζωντανεύει τὸ ἱστορικὸ ἀνέκδοτο, ἢ σὲ σκηνὲς ὅπως ἡ *Παναγία μὲ τὴν ὅστια,* ἢ τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Συμφοριανοῦ,* ποὺ δὲν ἔχουν καμιὰ προέκταση.

Τὸ παράδοξο εἶναι ὅτι, ὅταν θέλη νὰ παρουσιάση ἀριστοκρατικὰ πρόσωπα, τοῦ λείπει ἡ εὐγένεια· μόνο μπροστὰ σὲ μιὰ ἀστὴ «ντυμένη σὰ μαϊμοὺ» (γιὰ νὰ παραθέσωμε μιὰ δική του ἔκφραση) ἢ μπροστὰ σ᾽ ἕνα ἐξ ἐπαγγέλματος ὡραῖο μοντέλο ξαναβρίσκει τὴ δύναμη νὰ ὀνειροπολῇ. Ἑκατοντάδες σχέδια γυμνῶν, ποὺ τὰ περισσότερα φυλάγονται στὸ Μοντωμπάν, τὴν πόλη ποὺ γεννήθηκε, δείχνουν τὴν ἡδονὴ ποὺ δοκίμαζε νὰ παίζη μὲ τὸ φῶς πάνω στὸ δέρμα μιᾶς λουόμενης, καθισμένης ἢ ξαπλωμένης, ποὺ τὴν ὀνομάζει *Ἀνδρομέδα, Ἀγγελική, Ἀναδυόμενη Ἀφροδίτη* ἢ *Πηγή.*

Τὸ *Τούρκικο λουτρό,* ἔργο τῆς θαλερῆς γηραιᾶς του ἡλικίας (1863), θυμίζει τὶς ὀδαλίσκες ποὺ ζωγράφισε ὁ καλλιτέχνης σὲ ἡλικία 28 ἐτῶν, ὅπως τὴ *Λουόμενη,* τὴ λεγόμενη *τῆς Βαλπενσόν.* Βαραίνουν νωθρὰ πάνω στὰ μαξιλάρια, συμπλέκοντας καμπύλες μὲ καμπύλες. Τὸ χάρισμα τῆς δημιουργίας, ποὺ τοῦ λείπει ἐντελῶς ὅταν ἐμπνέεται ἀπὸ μιὰ σκηνὴ ποὺ δὲν τὴν ἔχει δεῖ, τὸν

5





6

φλογίζει τώρα. Ἐδῶ βρίσκονται οἱ πιὸ λαμπρὲς ζωγραφικές του νίκες, ὅπως καὶ στὰ πορτραῖτα του.

Προδίδοντας τὶς ἴδιες του τὶς ἀρχὲς καὶ τὸ «Ὡραῖο ἰδανικὸ» — ποὺ τοῦ τὸ ἀπέδωσαν πρὶν νὰ τὸ ἀποδώσουν στὸν Κουρμπὲ — ὁ Ἔνγκρ, κυριευμένος ἀπὸ ἀτομικισμό, δὲ διστάζει νὰ ζωγραφίζη μὲ τὸν τρόπο του ὅλες αὐτὲς τὶς χορτάτες ἀστὲς ποὺ ἐπιδεικνύουν φτερά, σατέν, κασμίρια, δαντέλες, κοσμήματα, κεντήματα. Καθένα ἀπὸ τὰ πορτραῖτα του φαίνεται σὰν ἕνας σοφὸς συνδυασμὸς ἀριθμῶν, ὅπου αὐτὸς ὁ καταπιεσμένος μουσικὸς — τόσο περήφανος γιὰ τὸ βιολί του ὥστε ἡ ἔκφραση «τὸ βιολὶ τοῦ Ἔνγκρ» (violon d'Ingres) νὰ ἔχη φτάσει νὰ σημαίνη «χόμπυ» στὰ σημερινὰ γαλλικὰ — κάνει τὶς γραμμὲς καὶ τὰ χρώματα νὰ ὑπακούουν σὲ μιὰ συμφωνία σοφὰ ἐνορχηστρωμένη. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει ἀντινομία ἀνάμεσα στὰ περιγράμματα καὶ στὰ χρώματα, μὲ τὰ ὁποῖα εἶχε προβλήματα, ὅπως καὶ μὲ τὸν Ντελακρουά, ποὺ τὸν κατηγοροῦσε, καὶ ὄχι ἀναίτια, ὅτι δὲν ἤξερε τί εἶναι «ἀντανάκλαση». Θαυμάσιες εἶναι καὶ ὁρισμένες εἰκόνες ποὺ ἀναφέρομε σὲ χρονολογικὴ σειρά: ἡ *Δεσποινὶς Ριβιὲρ* (1805), ἡ *Ὡραία Ζελὶ* (1806), ἡ *Κα Ντεβωσαὶ* (1807), ἡ *Κα ντὲ Σεννὸν* (1816), ἡ *Κόμησσα τῆς Ὡσσονβὶλ* (1845). Ἂς ἀνακατέψωμε ἐπίτηδες ἡλικίες καὶ περιστάσεις, γιατὶ στὸ μυαλὸ τοῦ «Κυρίου Ἔνγκρ» ὅλα αὐτὰ τὰ μοντέλα ἀνάγονται στὸν ἴδιο παρονομαστή· τὸν βλέπει κανεὶς νὰ περνᾶ μὲ τὴν ἴδια ὁρμὴ — ἢ τὴν ἴδια ἀδιαφορία — ἀπὸ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη του σύζυγο στὴν *Κα Μουατεσσιὲ* ἢ στὴ *Βαρόνη Τζέημς ντὲ Ρότσιλντ*.

Τὰ ἀνδρικὰ πορτραῖτα — τοῦ *Γκρανέ*, τοῦ *Νορβέν*, τοῦ *Φιλίππου Ριβιέρ*, τοῦ *Παστορέ*, ἡ *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ 1804, ὁ *Μπερτὲν ὁ Πρεσβύτερος* (τοῦ Λούβρου), ὁ *Δούκας τῆς Ὀρλεάνης* (τῶν Βερσαλλιῶν), ἡ *Αὐτοπροσωπογραφία* τῆς Οὐφφίτσι — δὲν ἔχουν λιγότερο κῦρος καὶ ἐκπλήσσεται κανεὶς πού, ἐνῶ τὰ ἔκαμε σὲ διάστημα μεγαλύτερο ἀπὸ μισὸ αἰώνα, ὁ Ἔνγκρ ἔμεινε πιστὸς στὶς πιὸ μικρὲς φυσικὲς ἰδιοτροπίες, μένοντας ἔτσι πιστὸς στὸν ἑαυτό του. Καὶ πῶς νὰ λησμονήση κανεὶς τὰ θαυμάσια σχέδιά του μὲ μολύβι, ἰσάξια μὲ τοῦ Χόλμπαϊν ἢ τοῦ Κλουὲ *(Κα Ντετούς, Λεμπλάν, Παγκανίνι, ἡ Οἰκογένεια Σταμάτυ, ἡ Οἰκογένεια Φορεστιέ)*, ποὺ γιὰ πολὺν καιρὸ ἀποτελοῦσαν τὸ κύριο βιοποριστικό του ἐπάγγελμα.

Ἐὰν κανεὶς μὲ δυὸ λέξεις ἤθελε νὰ συνοψίση ὅ,τι ὑπῆρξε ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀδυναμία αὐτῆς τῆς περιορισμένης καὶ συνάμα τολμηρῆς ἰδιοφυΐας, αὐτοῦ τοῦ τύραννου ποὺ δὲν αἰσθανόταν μετριόφρων παρὰ μπροστὰ στὸν Ραφαήλ, θὰ ἔλεγε ὅτι ἦταν μικρὸς ἐκεῖ ποὺ πίστευε πὼς ἦταν μεγάλος καὶ πὼς πλησίαζε στὴν κορυφὴ μόλις ἔπαυε νὰ σκοπεύη πολὺ ψηλά.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά :
Μ. ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ

1 - *Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ καλλιτέχνη σὲ ἡλικία 84 ἐτῶν*. Σχέδιο. (Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν).

2 - *Ἡ οἰκογένεια Γκιγιὸν-Λετιέρ*. Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.

3 - Σπουδὴ γιὰ τὴν *Ὀδαλίσκη μὲ τὴ Σκλάβα*. Λονδίνο, Βρεταννικὸ Μουσεῖο.

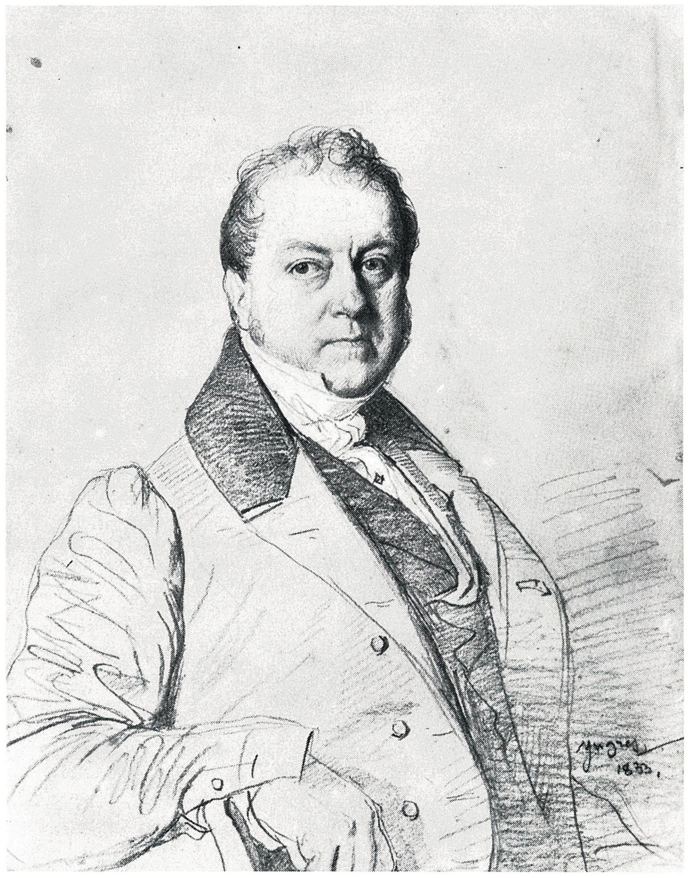
4 - *Τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Συμφοριανοῦ*. Καίμπριτζ, Μασσαχουσέτη, Μουσεῖο Φὸγκ Ἄρτ.

5 - *Προσωπογραφία ἀνδρός*. Σχέδιο. (Φωτογραφία Bulloz).

6 - *Ἡ Κυρία Ἔνγκρ, τὸ γένος Ρόμελ*. Σχέδιο. Ἰδιωτικὴ συλλογή. (Φωτογραφία Bulloz).

7 - *Προσωπογραφία ἀνδρός*. Σχέδιο. Συλλογὴ Μ. Meyer. (Φωτογραφία Bulloz).

7



Οἱ πίνακες



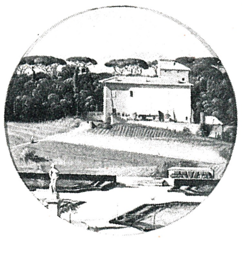
I. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΑΙΜΟΝ, ποὺ ἐπονομάζεται «Η ΩΡΑΙΑ ΖΕΛΙ». (1806 — 57,5 × 47,5 ἑκ.). *Ρουέν, Μουσεῖο.* — Ἡ προσωπογραφία αὐτή, ζωγραφισμένη λίγο μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Ἔνγκρ γιὰ τὴ Ρώμη, φανερώνει τὴν ἐξαιρετικὴ πρωτοτυπία τοῦ καλλιτέχνη στὴν ἐπινόηση τοῦ ἀραβουργήματος, ποὺ πάντα στηρίζεται ἀνεπαίσθητα σὲ μιὰ αὐστηρὴ καὶ λεπτὴ γεωμετρία.



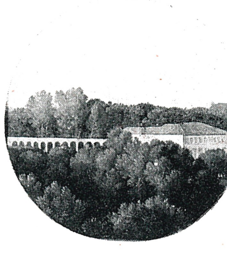
II. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΣΕ ΗΛΙΚΙΑ ΕΙΚΟΣΙ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΕΤΩΝ (1804 — 75 × 60 ἑκ. περίπου). *Σαντιγύ, Μουσεῖο Κοντέ.* — Τὴ ζωγράφισε πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναχώρησή του γιὰ τὴ Ρώμη· ἀποκαλύπτει ἕνα καλλιτέχνη κύριο τῶν μέσων του. Ἡ φόρμα εἶναι ἁπλή, ἡ στάση μεγαλόπρεπη, τὰ χρώματα καθορισμένα μὲ σαφήνεια, χωρὶς νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀνάγλυφου.



III. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΝΤΕΒΩΣΑΙ (1807 — 75 × 57 ἑκ. περίπου). *Σαντιγύ, Μουσεῖο Κοντέ.* — Ἄλλη μιὰ παραλλαγὴ στὸ θέμα τῆς γυναικείας ὀμορφιᾶς, ἔξαρση τῆς φιλντισένιας ἀποχρώσεως τοῦ δέρματος, ποὺ φαίνεται φωτεινὸ καὶ διάφανο σὲ σύγκριση μὲ τὸ σκοτεινὸ βελοῦδο. Ἁπαλὴ εἶναι ἡ γραμμὴ ποὺ κατεβαίνει ἀπὸ τὸ πρόσωπο στοὺς ὤμους καὶ στὰ χέρια.



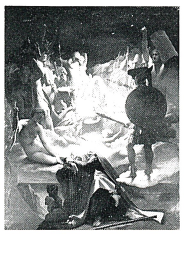
IV. ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΡΑΦΑΗΛ ΣΤΗ ΡΩΜΗ (γύρω στὰ 1807 — διάμετρος περίπου 15 ἑκ.). *Παρίσι, Μουσεῖο Διακοσμητικῶν Τεχνῶν.* — Ὁ Ἔνγκρ ζωγράφισε πολὺ λίγα τοπία, ποὺ ὅμως μαρτυροῦν ὅλα μεγάλη εὐαισθησία μπροστὰ στὴ φύση. Αὐτὸ ἀνήκει σ' ἐκεῖνα ποὺ ζωγράφισε τὸν καιρὸ ποὺ ἔμενε στὴ Ρώμη καὶ προαναγγέλλει τὸν Κορὸ στὸ σχέδιο, στοὺς τόνους, στὸ φῶς.



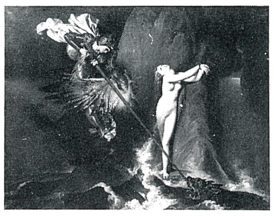
V. ΑΠΟΨΗ ΤΟΥ ΜΠΕΛΒΕΝΤΕΡΕ ΑΠΟ ΤΗ ΒΙΛΛΑ ΜΠΟΡΓΚΕΖΕ (1807 — διάμετρος περίπου 15 ἑκ.). *Μοντωμπάν, Μουσεῖο Ἔνγκρ.* — Ὁ καλλιτέχνης ζωγραφίζει πάντα μὲ τὴν ἴδια ψυχικὴ ζωηρότητα καὶ μὲ τὴν πιστότητα στὸ θέμα ποὺ εἶναι ἀπὸ τὰ κύρια χαρακτηριστικά του. Τὸ οὐσιαστικὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸ θὰ τοῦ χρησιμεύση ἐξαιρετικὰ στὶς προσωπογραφίες.



VI - VII. ΛΟΥΟΜΕΝΗ, ποὺ ἐπονομάζεται ΛΟΥΟΜΕΝΗ ΤΗΣ ΒΑΛΠΕΝΣΟΝ (1808 — 140 × 95 ἑκ. περίπου). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ καλλιτέχνης ἐδῶ ἐπιτυγχάνει τέλεια ἰσορροπία ἀνάμεσα στὴ συγκίνηση καὶ τὴν πρόθεσή του γιὰ μορφολογικὴ ἀφαίρεση. Ἔχει δουλέψει τὸ γυμνὸ συντονίζοντας τὶς φίνες ἀποχρώσεις ποὺ παρεμβάλλονται στὸ λεπτὸ δίχτυ τῶν γραμμῶν τοῦ σχεδίου.



VIII. ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΟΥ ΟΣΣΙΑΝ (1813 — 342 × 270 ἑκ. περίπου). *Μοντωμπάν, Μουσεῖο.* — Τὸ ἔργο θὰ διακοσμοῦσε τὸ ταβάνι τῆς κρεβατοκάμαρας τοῦ Ναπολέοντα τοῦ Α' στὸ Κυρινάλιο. Γιὰ νὰ ἱκανοποιήση τὰ φιλολογικὰ γοῦστα τοῦ Αὐτοκράτορα, ὁ Ἔνγκρ ἐπιμένει στὰ ρομαντικὰ θέματα ποὺ τὸν εἶχαν ἐπηρεάσει καὶ τὸν ἴδιον ἀποφασιστικὰ στὰ νεανικά του χρόνια.



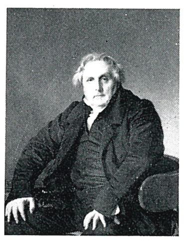
IX. Ο ΡΟΓΗΡΟΣ ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΗΝ ΑΓΓΕΛΙΚΗ (1819 — 145 × 185 ἑκ. περίπου). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Παρμένος ἀπὸ τὸν Ἀριόστο, εἶναι ὁ πιὸ σημαντικὸς πίνακας ποὺ ἐμπνεύσθηκε ὁ Ἔνγκρ ἀπὸ τὴ φιλολογικὴ παράδοση. Ἡ ἁπαλὴ καὶ λυγερὴ γύμνια τῆς Ἀγγελικῆς, μίγμα ἡδυπάθειας καὶ ἁγνότητας, ἀναπληρώνει τὴν ψυχρότητα τοῦ συνόλου, τὴν κάποια ἀκαμψία τοῦ Ρογήρου.



X - XI. Η ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ (1827 — 380 × 507 ἑκ. περίπου). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ Ἔνγκρ μ' αὐτὸν τὸν πίνακα ἤθελε νὰ δημιουργήση «τὸ πιὸ ὡραῖο καὶ πιὸ ἐνδιαφέρον ἔργο τῆς ζωῆς του σὰν καλλιτέχνη». Ἐδῶ συγκέντρωσε καὶ ἔβαλε σὲ ἐφαρμογὴ ὅλες τὶς αἰσθητικές του ἀπόψεις· ὡστόσο σ' ἐμᾶς σήμερα τὸ ἔργο φαίνεται πολὺ σχολαστικὸ καὶ ἐξεζητημένο.



XII. Η ΔΕΗΣΗ ΤΟΥ ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ ΙΓ' (1824 — 342 × 270 ἑκ. περίπου). *Μοντωμπάν, Καθεδρικὸς Ναός.* — Ἐδῶ εἶναι φανερὸς ὁ θαυμασμὸς τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὸν Ραφαήλ. Ὁ πίνακας παρουσιάστηκε ταυτόχρονα μὲ τὴ *Σφαγὴ τῆς Χίου* τοῦ Ντελακρουά. Ἡ μεγάλη του ἐπιτυχία ἄφησε ἔκπληκτο τὸν Ἔνγκρ, ποὺ ἔπεφτε πολὺ ἔξω στὴν ἐκτίμηση τῆς ζωγραφικῆς του.



XIII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΟΥΙ-ΦΡΑΝΣΟΥΑ ΜΠΕΡΤΕΝ (1832 — 112 × 92 ἑκ. περίπου). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ πίνακας αὐτός, ἀπὸ τοὺς πιὸ ὀνομαστοὺς τοῦ καλλιτέχνη, ἐκφράζει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον τὴ γνώση του γιὰ τὴν ἄρχουσα τάξη, ἀνάμεσα στὴ Μοναρχία τοῦ Ἰουλίου καὶ τὴ Δεύτερη Αὐτοκρατορία. Ἔχει μιὰ δύναμη ποὺ θυμίζει Μπαλζάκ.



XIV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΒΑΡΟΝΗΣ ΤΖΕΗΜΣ ΝΤΕ ΡΟΤΣΙΛΝΤ (1848 — 137 × 97 ἑκ. περίπου). *Παρίσι, Ἰδιωτικὴ συλλογή.* — Ὁ πίνακας ἐντυπωσιάζει μὲ τὴ μεγαλοπρέπειά του καὶ ἀντανακλᾶ τὴν ἀνάγκη ποὺ εἶχε μιὰ κοινωνικὴ τάξη γιὰ πολυτέλεια. Ὁ Ἔνγκρ φροντίζει περισσότερο νὰ ζωγραφίση τὸ φόρεμα, ποὺ ἔγινε ὀνομαστό, παρὰ νὰ ἀποδώση τὴ φυσιογνωμία τῆς γυναίκας.



XV. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΜΟΥΑΤΕΣΣΙΕ (1856 — 117 × 90 ἑκ. περίπου). *Λονδίνο, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ ζωγράφος, θέλοντας νὰ ὑπογραμμίση τὴν πομπώδη στάση τοῦ μοντέλου, χρησιμοποιεῖ τὸν καθρέφτη γιὰ νὰ δώση καὶ τὸ ντελικάτο προφὶλ τῆς νεαρῆς γυναίκας. Ἄξια ἰδιαίτερης προσοχῆς εἶναι ἡ θαυμάσια σπουδὴ τοῦ μεταξωτοῦ φορέματος.



XVI. ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΛΟΥΤΡΟ (1863 — διάμετρος 105 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὁ Ἔνγκρ ἦταν πάνω ἀπὸ ὀγδόντα ἐτῶν ὅταν ζωγράφισε αὐτὴ τὴ σοφὴ σύνθεση τῶν σπουδῶν του σὲ γυμνά, ὑφάδι κυματιστῶν ἀραβουργημάτων. Τὰ γυμνὰ αὐτά, ὅπου θριαμβεύει ἡ εὐλύγιστη γραμμή, εἶναι τὸ ἀποκορύφωμα τοῦ «μουσικοῦ» σχεδίου ποὺ χαρακτήριζε τὸν καλλιτέχνη.



XVII. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΗΣ ΚΟΜΗΣΑΣ ΤΗΣ ΩΣΣΟΝΒΙΛ (1845 — 126 × 57 ἑκ. περίπου). *Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Φρίκ.* — «Τέλειωσα ἐπιτέλους τὸ καταστρεπτικὸ πορτραῖτο ποὺ, ἀφοῦ μὲ καταπόνησε καὶ μὲ βασάνισε, μοῦ ἔδωσε ἐπὶ τέσσερεις ἡμέρες μικρῆς ἐκθέσεως τὴν πιὸ τέλεια καὶ πλήρη ἐπιτυχία», ἔγραψε ὁ Ἔνγκρ γι' αὐτὸ τὸ ἔργο μέσα στὴν ἀδιαλλαξία του.


INGRES.
1806.

II



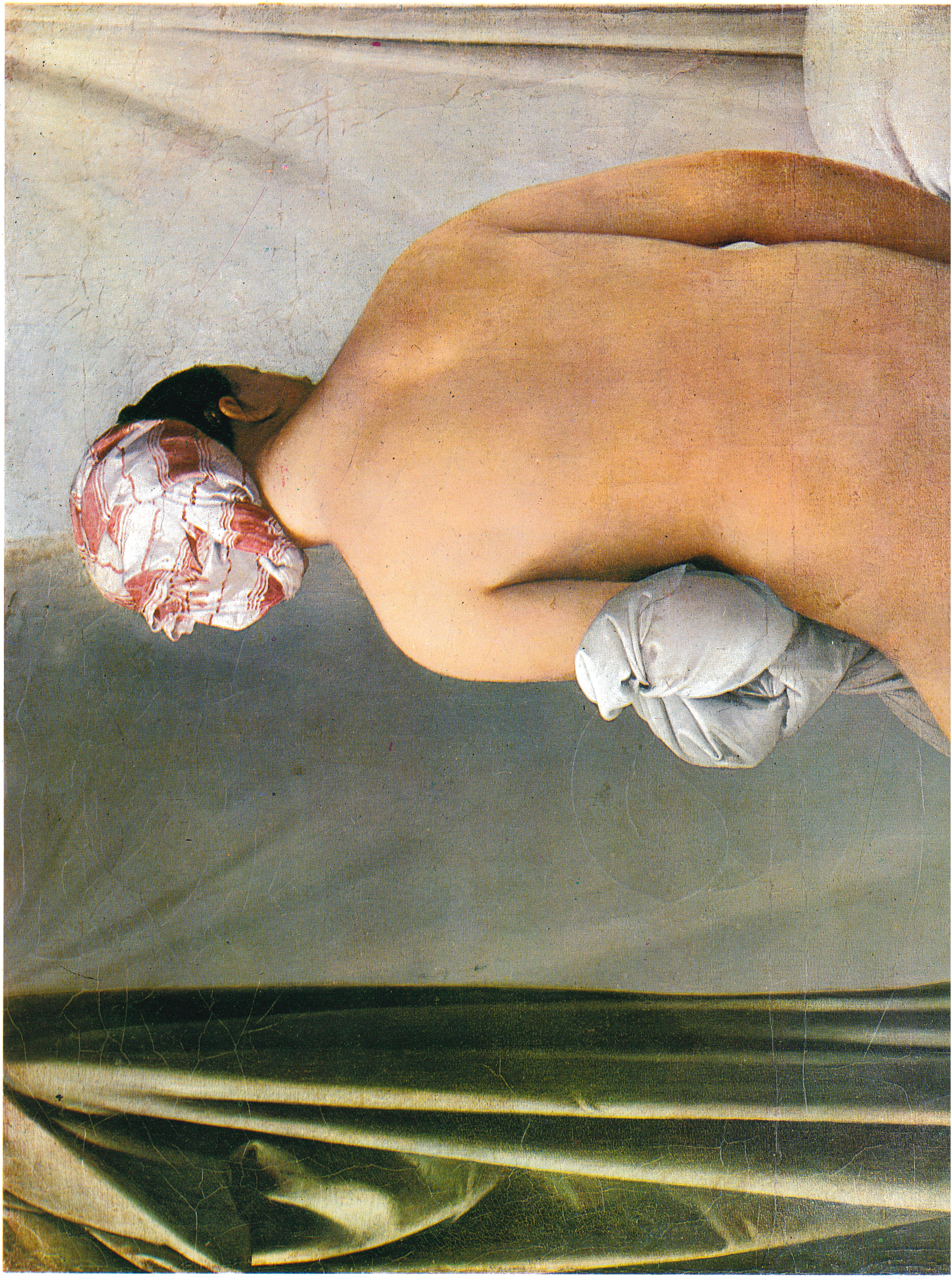




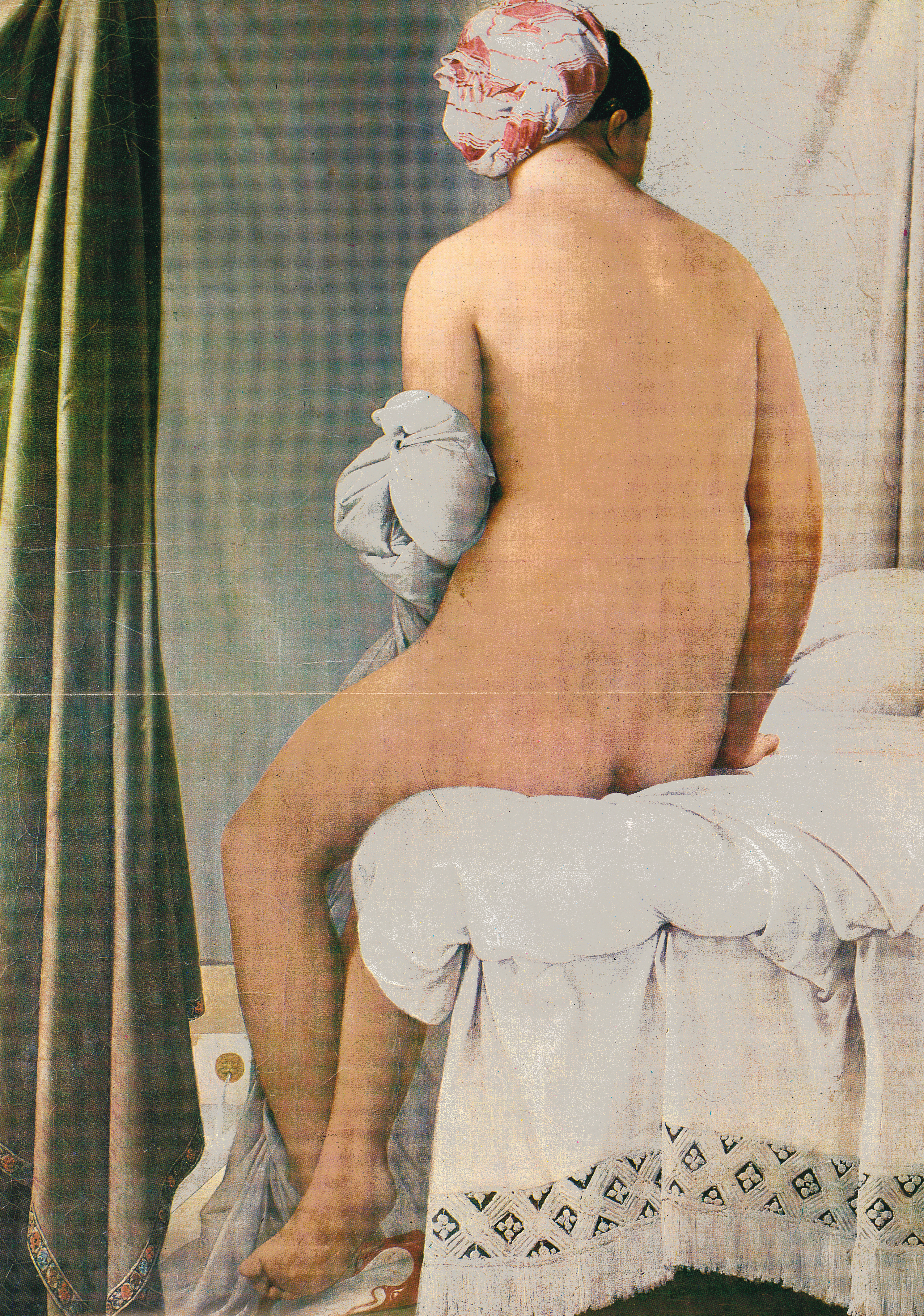
V



VI



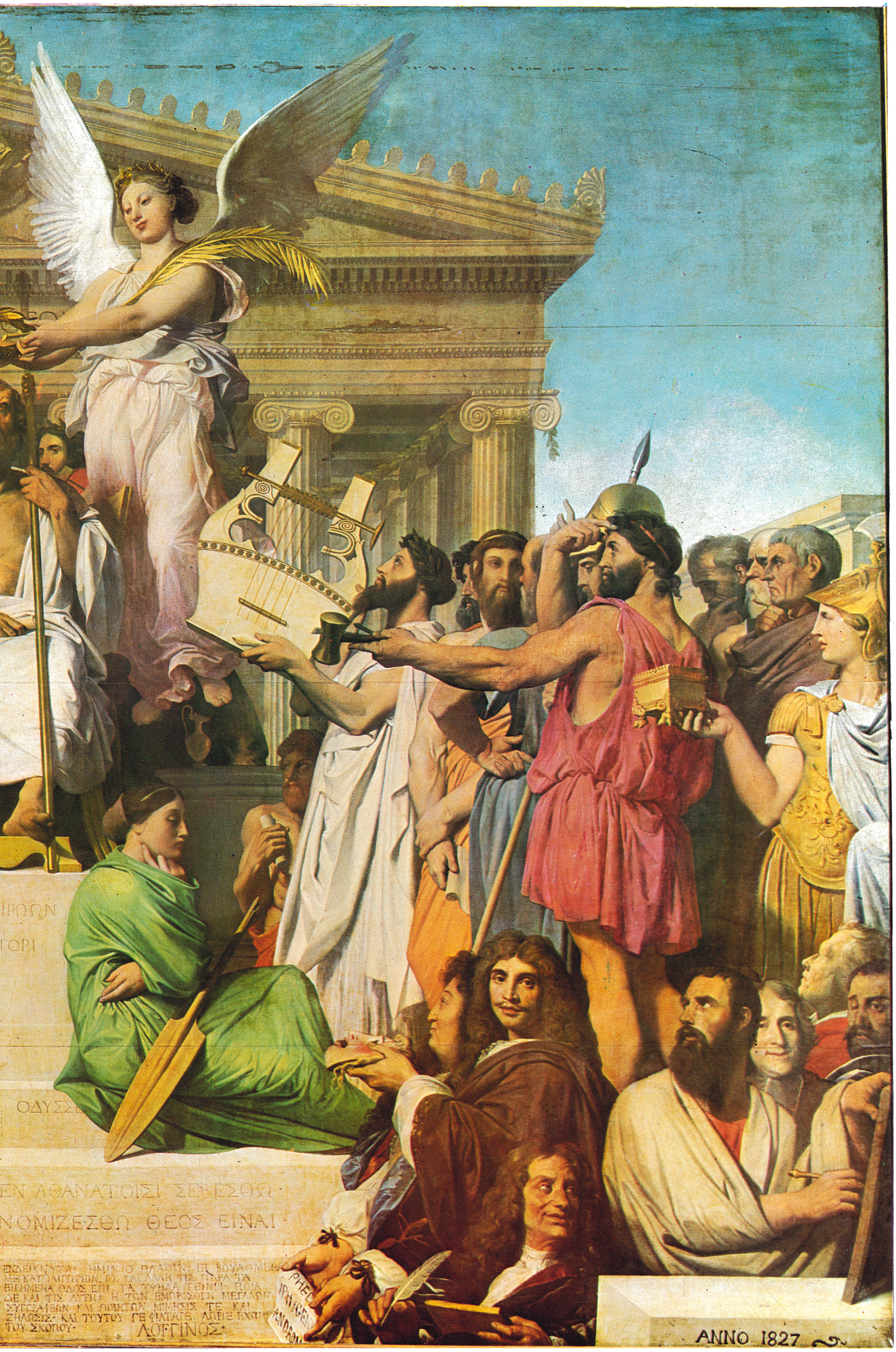






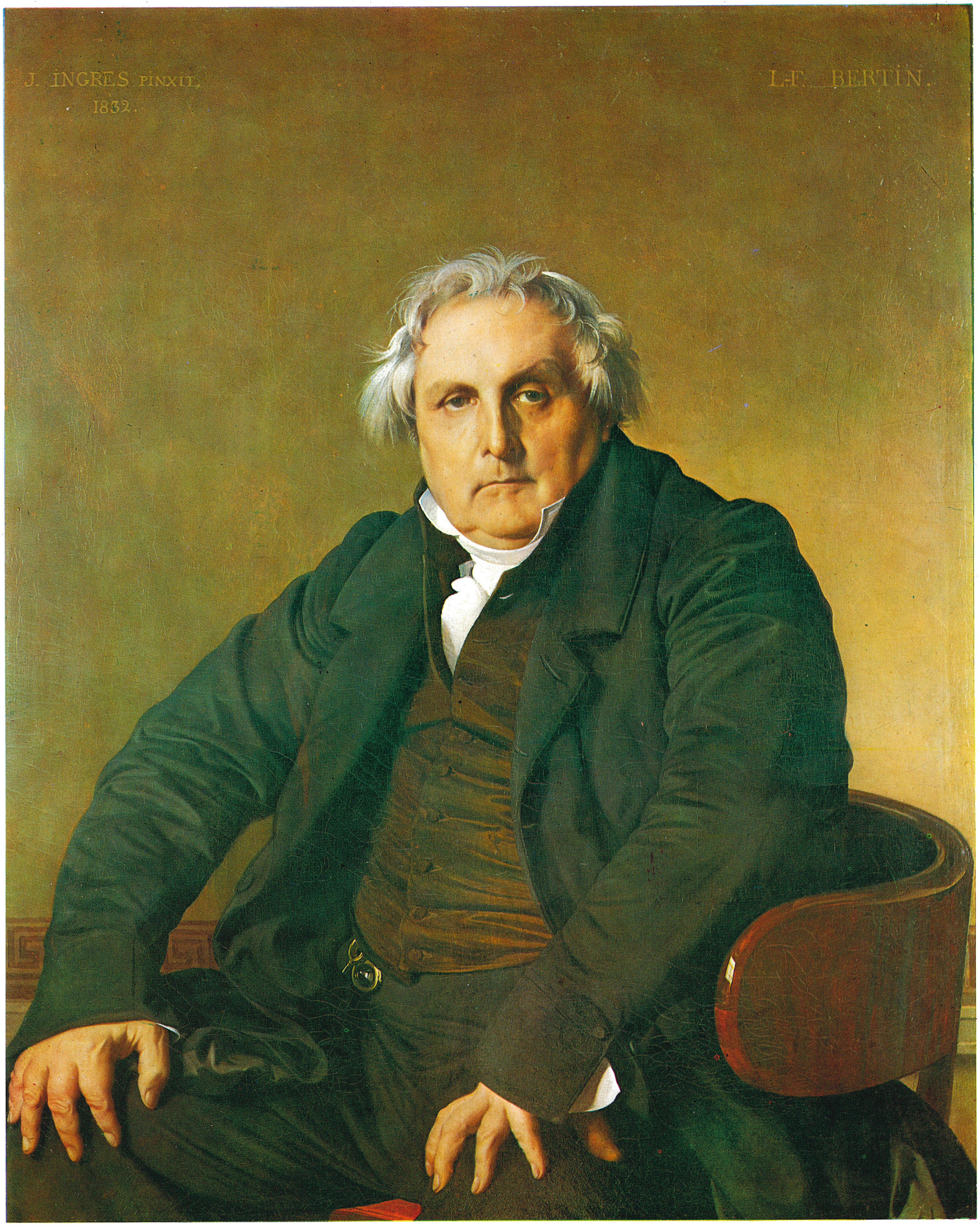



ΕΙ ΘΕΟΣ ΕΣΤΙΝ ΟΜΗΡΟΣ,
ΕΙ Δ ΑΥ ΜΗ ΘΕΟΣ ΕΣΤΙ
MODESTE TAMEN ET CIRCVMSPECTO JVDICIO DE TANTIS
INST· OR · LIB · X · CAP · I ·
QVINTILIANVS
INGRES PINGBAT.


ΕΝ ΑΘΑΝΑΤΟΙΣΙ ΣΕΒΕΣΘΩ
ΝΟΜΙΖΕΣΘΩ ΘΕΟΣ ΕΙΝΑΙ
ΛΟΓΓΙΝΟΣ
ANNO 1827


ΑΝΔΡΩΝ ΗΡΩΩΝ
ΚΟΣΜΗΤΟΡΙ


VIRG. DEI P.
REGN. VOV
LUDOV. XIII
A.R.S.H


J. INGRES PINXIT,
1832.
L.-F. BERTIN.


B^NE BETTY DE ROTHSCHILD


Me INÈS MOITESSIER
NÉE DE FOUCAULD



Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ - Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ροῦμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.